

Fodor Péter

Leblokadolt a libamáj. Megjegyzések a *Taxidermia* értelmezéstörténetéhez

<https://irodalmiszemle.sk/2020/07/fodor-peter-ujrajatsz-as-plusz-leblokadolt-a-libamaj-megjegyzesek-a-taxidermia-ertelmezestortenetehez/>

Pálfi György 2006-ban bemutatott játékfilmje fogadtatásának szembetűnő jellegzetessége, hogy az alkotásáról írván olyan szerzők is sporttörténeti fejtegetésekbe bocsátkoznak, akik egyébként erre máskor nem igazán szoktak vállalkozni. Bár ez nyilván leginkább tematikus okokkal magyarázható, egyszersmind nem független attól a historizáló-allegorizáló „olvasásmódtól” sem, mely a filmről született angol és magyar nyelvű tanulmányok többségének jellemzője. A vásznon megjelenő karaktereknek, a bennük testet öltő habitusoknak, az általuk „megélt” helyzeteknek, a díszlettérnek történelmi korszakokhoz kapcsoló kontextualizálása aligha elkerülhető mozzanata a *Taxidermiával* folytatható dialógusnak. Az a széthangzás ugyanakkor, amely az eddigiekben vázolt recepciós stratégiát működtető tanulmányokban archivált megfigyelések, következtetések között érzékelhető, talán nem feltétlenül magától értetődő.

„A *Taxidermia* nem adja föl sem a történetmondást, sem a felismerhető történelmi korok megidézését, a filmben (talán az első rész kivételével) végig tudhatjuk hol, merre és melyik korban járunk.”<sup>1</sup> Kétségtelen, hogy Pálfi úgy helyezte át Parti Nagy Lajos két novelláját a mozgókép közegébe, hogy (nem azonos mértékben) fölszaporította azok történeti utalásrendszerét; de arra a kérdésre, hogy ez egyszersmind azt is eredményezte-e, hogy a befogadók ugyanazokhoz a historikus időkhöz és terekhez kötik az egyes részeket, a fogadtatástörténet nemleges válasszal szolgál. *A fagyott kutya lába* főszereplője, Morosgoványi tartalékos egyenruhaszabó, akivel a kor „bakkancspapírt ragasztat”,<sup>2</sup> s akit egy százados családjához „szolgálatra befogad”, az őt vizsgáló orvos zubbonyt visel és revolvert hord – mindkettejüknek van köze tehát a katonasághoz, mégsem állítható, hogy valamiféle háborús helyzet adná a „sztori” tágabb kontextusát, inkább a szöveg historikus indetermináltsága tűnhet föl. Pálfi átvette a novellából a karakter nevét, aki egy százados melletti tisztiszolgaként olykor egyenruhát hord, és egyéni „hadgyakorlaton” vesz részt (puskával kúszik, szuronnyal döf, gránátot hajít), a disznótorra katonatisztek érkeznek, akik a „végső győzelemre” emelik poharuk. Amennyire az kikövetkeztethető, e mozzanatok miatt állítja az értelmezők többsége azt, hogy a film első része a II. világháború idején játszódik,<sup>3</sup> de olvasunk

<sup>1</sup> Kalmár György, *Magyar szenzórium, magyar mozi. Pálfi György testpolitikája = Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*, szerk. Györi Zsolt és Kalmár György, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2013, 39.

<sup>2</sup> Parti Nagy Lajos, *A fagyott kutya lába* = *Uő, A fagyott kutya lába*, Magvető, Budapest, 2006, 15.

<sup>3</sup> Pl. Kalmár, *I. m.*, 39., Vincze Teréz, *Historical Exercises. Hungarian Sports Films as Political Commentary and Historical Memory*, Apparatus 7. (2018), <http://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/127/379>, Steven Shaviro, *Body Horror and Post-Socialist Cinema. György Pálfi's Taxidermia*, Steven Shaviro, *Body Horror and Post-Socialist Cinema: György Pálfi's Taxidermia = A Companion to Eastern European Cinemas*, szerk. Imre Anikó, Wiley-Blackwell, Malden, 2012, 26., Strausz László, *Archaeology of flesh: history and body-memory in Taxidermia*,

olyan tanulmányt is, mely szerint a tisztiszolgának „a két világháború közti militáns érában kell pozicionálnia (sic!) saját vágy-készítetéseit”.<sup>4</sup> Míg a novellában nem „látjuk” (mivel nem társul hozzájuk leírás) sem a zubbonyt, sem a szabó által készített egyenruhákat, a filmben az utóbbiak kétségtelenül történeti jelként szolgálnak, ugyanakkor lehet érvelni amellett, hogy az adaptáció sem rendeli egyértelműen hozzá Morosgoványi alakját a világháborúhoz, vagy legalábbis nem onnan eredezteti a szereplők közötti viszonyrendszert. Ez utóbbi ugyanis éppen abból nyeri a maga sajátságosságát, hogy a százados felettése a tisztiszolgának, akivel nem frontviszonyok között, hanem „családi körben” él együtt, akinek leskelődő tekintetétől apaként parancsszóval igyekszik (mérsékelt sikerrel) megóvni lányait, s kibén férjként felesége szeretőjét gyanítja. Arra, hogy az így létrejövő viszonyrendszert abból a „fasiszta” társadalmi rendszerből kellene levezetni, amelyet főként a film külhoni értelmezői emlegetnek,<sup>5</sup> talán azért sem érdemes mérget venni, mert a tisztiszolga intézménye korántsem a 2. világháború, vagy tágabban a Horthy-kor találmánya, hanem jóval korábbra megy vissza (az 1848–49-es magyar szabadságharc idején is ismert volt már), ráadásul már a 19. században is történt olyan eset, amelyben a tisztiszolga erőszakos családi konfliktus részesévé vált.<sup>6</sup>

A Morosgoványi által interiorizált kötelezettségek és az azoknak ellenszegülő szexuális vágykészítetések kettőse még akkor sem föltétlenül igényli a konkretizáló politikaideológia olvasását, ha fölismerjük: Pálfi alkotása földézi Kovács András 1966-os *Hideg napok* című regényadaptációját, melyben az 1942-es bácskai vérengzés idején a Latinovits Zoltán által alakított Büky őrnagy<sup>7</sup> „legényére” bizza családja és szállásadói biztonságát, akiket épp akkor hurcol el a razzia, amikor a tisztiszolga disznótorost visz neki ebédre a parancsnokságra. Az ekképp létesülő filmközi viszony részletes elemzése nem feladata ennek az írásnak, így most inkább csak utalhatok arra, hogy egyfelől a mellékfigura lesz főszereplő a *Taxidermiában* úgy, hogy legföljebb annyiban bír történelmi relevanciával, amennyiben politikai rendszereken átívelően öröklődő társadalmi habitus megtestesítőjeként értjük. Másfelől az, ahogy az emberi testek mozgóképi látványossággá válnak Pálfinál, visszamenőlegesen kiemelheti a *Hideg napok*nak azt az egyébként egyáltalán nem hatástalan „szemérmességét” (sőt!), ahogyan a tömeggyilkosság áldozataival bánik: nem látjuk, mi

---

Jump Cut 53. (2011/nyár), <http://www.ejumpcut.org/archive/jc53.2011/strauszTaxidermia/>, Mariya Ivancheva, *Allegories of Transition, Representations of Past and Present Repressive Regimes in Gyorgyi Palfi's Feature Film Taxidermia and the House of Terror Museum in Budapest*, *Philosophia* 2013. február 12., 2. <http://www.academia.edu/download/30585120/TerrorTaxidermia.pdf>

<sup>4</sup> Sággy Miklós, *Magyar testek a történelem viharáiban. Pálfi György: Taxidermia = Uő, Az irodalomra közelítő kamera*, Kalligram, Budapest, 2019, 185.

<sup>5</sup> Vö. Ivancheva, *I. m.*, 3. A bolgár értelmező Morosgoványi alakját Susan Sontagnak a fasiszmus esztétikájáról írott esszéjéből „vezeti le”. Lásd még: Shaviro, *I. m.*, 26–27. Utóbbi egyébként tiszt és szolgája viszonyát egyszersmind feudális természetűként érti.

<sup>6</sup> „Fáby József Kassán állomásozó tábornok nejét a tábornok tisztiszolgája agyon akarta lőni. [...] A tisztiszolga, kit a tábornokné lusta, dologkerülő, haszontalan embernek mondott, tette okául azt hozta föl, hogy a tábornokné nagyon »szekírozta«”. *Pesti Hírlap* 1890. augusztus 6. 7.

<sup>7</sup> Bükyt cellatársai őrnagy úrnak szólítják, de az 1942-es délvidéki jelenetekben még századosként aposztrofáltatik – a stáblistán őrnagyként szerepel.

történik a testükkel a Duna jegére vágott léknél, nem őket követi a kamera, hanem azt a fiatal zászlóst, aki kvázi-helyettünk nézi meg, mi lesz a sorsa azoknak az embereknek, akiknek az összegyűjtésében ő maga is részt vett. A *Taxidermia* testi „túlexponáltsága”-telítettsége és a modernista Kovács-film tartózkodása-közvetettsége közötti differencia nem pusztán a két alkotás keltette fiziológiai-emocionális effektusokat befolyásolja, de ábrázoláspolitikai vonatkozással is bír, nevezetesen azzal a dilemmával szembesít, hol van a voyerizmus határa. Pálfi filmje erre a kérdésre kettős választ ad: egyszerre mutatkozik radikálisnak a test vizuális fölnyitása tekintetében (a testnedvektől az élveboncolásig – persze tudjuk, léteznek a polgári kultúra világán kívül eső műfajok, melyek kifejezetten ezekre szakosodtak), s mond le a történetfűzés ok-okozati szerkezetéről.

Nem más dekonstruálódik a *Taxidermiában* ugyanis, mint a realista családtörténet műfaji mintázata egyebek mellett azáltal, hogy a leszármazási viszonyok (az apa-fiú relációk) biológiai alapja válik bizonytalanná. Azon túl, hogy nem egyértelműen eldönthető, Kálmánnak és Lajosnak ki is a nemzőapja a szereplők közül, a családtagok közötti kapcsolati láncolatok elgondolhatóságát olyan figuratív effektusok is befolyásolják, melyek felülírják a biológiai „kódot”: az, hogy Kálmán malacfarokkal születik, metonimikusan utalhat fogantatása körülményeire (a disznótorban is használt teknőre) és arra is, hogy Morosgoványinak nyúlszája van, de csak abban az esetben vehetjük ezeket tekintetbe, ha lemondunk a genealógiai logikáról, a kettőt egyidejűleg a befogadásban aligha lehet működtetni. Némi leegyszerűsítéssel azt mondhatjuk, Pálfi nem a történeti/történelmi reprezentációhoz keres képeket, hanem (egyszersmind megoldva az adaptáció vizuális, akusztikus és nyelvi feladatait) a képekhez fabrikál valamiféle nem-realisztikus történetet/történelmet. Arra, hogy ennek a megfordításnak a historizáló-allegorizáló olvasásmódokra nézvést is lehetnek konzekvenciái, Kalmár György már figyelmeztetett: „Pálfi filmjei [a *Hukkle* és a *Taxidermia*] trükkös, játékos, felforgató módokon viszonyulnak az értelmezés bevett módjaihoz, így a szimptomatikus olvasáshoz és a történet alapú megértéshez is. [...] legizgalmasabb jellegzetesség[ük] épp az, ahogy a képek érzéki, haptikus erejét a szimbolikus, konceptuális, allegorizáló narratív megértés hagyományos módjai ellen fordítj[ák], azaz ahogy az érzékeket az értelem relativizálására, a logosz és a filmes jelentés fölötti kontroll kibillentésére használj[ák] fel.”<sup>8</sup> Ehhez a megállapításhoz hozzátehetjük, hogy a karaktereket a (re)konstruált történeti (vontaképpen „külső”) kontextusból „levezető” értelmezések visszaírják a filmbe azt a leszármazási logikát (a filmbéli férfiak mint koruk gyermekei), amelynek a *Taxidermia* több megoldása épp ellene igyekszik hatni. Lássunk a továbbiakban néhány példát arra, a film második egysége és a hozzárendelt értelmezői nyelvek miképp kerülnek némi feszültségbe egymással!

Ahogyan az első rész esetében, úgy Balatony Kálmán „portréjának” történeti

---

<sup>8</sup> Kalmár, *I. m.*, 41.

vonatkozásaiban is szórást mutatnak az értelmezések: van, aki a Rákosi-korhoz köti,<sup>9</sup> más az 1950- és 1960-as évekhez egyaránt,<sup>10</sup> megint más kifejezetten az utóbbihoz.<sup>11</sup> Ennek leginkább azért van jelentősége, mert a kor „azonosítása” hatással van arra, milyen allegorikus jelentések társulnak a karakterhez. Ha „Kálmánnak a Rákosi-éra ember- és testeszményéhez kell viszonyulnia”, akkor „[s]portolói karrierjének példájával [...] nagyban hozzájárul a fokozott munkaverseny, az állandó harci készenlét, valamint a kommunista közösségépítés szelleméhez.”<sup>12</sup> Amennyiben „a versenyevő élsportoló figurájának kidolgozásában a gépi szimbolika hangsúlyosan jelen van”, akkor „[g]roteszk módon ábrázolja a film az »ipari« módszereket, melyekkel a kommunista államhatalom az élsportolókat előállította. [...] A gondosan tervezett kommunista sportológyártási szisztémának meg is volt az eredménye: [...] Magyarország is rendre kiemelkedően teljesített.”<sup>13</sup> A „gulyáskommunizmus” korát emlegető szerzők a versenyevő házaspár „életformájában” a rendszer által a sportolóknak és a pártelitnek nyújtott privilégiumokat ismerik föl.<sup>14</sup> De olvashatni olyan hosszú elemzést is, mely szerint a *Taxidermia* második egysége a kollektív tulajdon ideológiája és a hiányzó magántulajdon közvetlen tapasztalatának a szocialista érában jellemző kettősére összpontosít, ami a filmben egyebek mellett azáltal ad hírt magáról, hogy Kálmán (és riválisa, Mislényi Béla) azért fal fel mindent, ami a keze ügyébe kerül, mert másképpen nem birtokolhatja.<sup>15</sup> Befogadástörténész legyen a talpán, aki az allegoréziseknek ebben az erdejében nem téved el – megbízhatóbb iránytűnk nem lévén, aligha tehetünk mást, mint lehetőségeinkhez mérten sorra vesszük, valójában mit is látunk a filmben.

Az első rész zöldes-szürkés tónusú képei után éles váltással a második rész nyitó jelenete a Baráti Hadseregek 12. Szpartakiádjára, Kecskemétre vezeti a nézőt: harsány (főként vörös és fehér) színek dominálnak, panelházak közé épített kör alakú, de nem hagyományos belső elrendezésű „arénában”, színpadon zajlik a gyorsasági evőverseny. A falon óriási méretű címer, mely leginkább a Magyar Honvédelmi Szövetség címerére emlékeztet, megspékelve a békegalambbal, rajta évszám: 1964. A két „fogásnem” között kisdobosok és úttörők lengetik papírzászlóikat és mutatnak be csoportos koreográfiát, a VIP-páholyban virággal köszöntik Aczél Gizella elvtársnőt, „aki a kubai Világifjúsági Találkozón első helyezést ért el babfőzelék kolbásszal-ból”. Míg Pálfi a tisztiszolgasztorijához olyan helyszínt választott, mely kellően zárt volt ahhoz, hogy a „családi” viszonyok lehessenek a középpontba, s (a novellához képest bőkezűbben, de a második résszel összevetve)

<sup>9</sup> „Az ábrázolt történelmi kor [...] a pártállami diktatúra idejét sejteti; ezen belül is a Rákosi-éra Magyarországot idézik leginkább a második rész jelenete (sic!)”. Sággy, *I. m.*, 191–192.

<sup>10</sup> „They depict the competitive, high-level sports of socialist times – in the case of *Taxidermia* it is the 1950s and 1960s, in *Fehér tenyér* the 1970s and 1980s – and their story continues into the present.” Vincze, *I. m.*

<sup>11</sup> Shaviro, *I. m.*, 41.

<sup>12</sup> Sággy, *I. m.*, 185–192.

<sup>13</sup> Vincze Teréz, „...akár kinematográfban a szalag-pántlika...” *A géptest metafora adaptálása a Taxidermia című filmben*, Filmszem 2015/1., 82.

<sup>14</sup> Shaviro, *I. m.*, 26., Ivanchева, *I. m.*, 19.

<sup>15</sup> Strausz, *I. m.*

csínján bánt a külső referenciákkal, addig Balatony Kálmán kezdő jelenete kimondottan excesszív, túlsorduló: a díszlettér úgy illeszkedik az evőverseny hiperbolikus jellegéhez, hogy a látható-hallható utalások bősége nem föltétlenül teszi szükségessé, hogy egyetlen politikatörténeti korszakhoz (Rákosi-rendszer, gulyáskommunizmus stb.) kössük. Már csak azért sem, mert a filmnek ez a része maga is különféle mozgóképi idézeteket használ és alakít át: az úttörődalok pl. a *Civil a pályánt* (1951), a (helyszíni) kommentátor szerepeltetése a *Civil a pályánt és A Csodacsatárt* (1956), a légi fölvetel alkalmazása az ötvenes éveknél jóval újabb idők sportközvetítéseit, az aréna fölött elhúzó vadászgépek alsó kameraállásból való mutatása – miközben persze arról a kecskeméti katonai repülőtérről „szállhattak föl”, mely fontos bázisa volt a kommunista haderőfejlesztésnek – a Super Bowl-közvetítéseket idézi meg (a kék és piros nyakkendős gyerekek fölléptetése, amint a verseny holt idejében szórakoztatják a közönséget, szintén kettős kódolású: az úttörőmozgalom tagjai itt ugyanis az Egyesült Államokból ismert cheerleader-szerepet töltik be). Olyan szinkretikus stílus jön így létre, mely kimondottan illeszkedik *A hullámzó Balaton* sokhangú nyelvi megalkotottságához. A nézőnek azzal kell számolnia, hogy miközben olybá tűnik, Kálmán és Gizi kapcsolatának lineárisan megjelenített története két évet fog át (a szpartakiádon ismerkednek össze, s a „felszabadulás” 20. évfordulójakor a feleség már állapotos), addig a kubai VIT (ami egyébként 1978-ban volt) említése, vagy az, hogy a kórházban, ahol Gizi terhességére fény derül, „a legmodernebb kórterm[...]-et, a mártír feleségéről, Szamuely Tibornéről nevezték el” (1965-ben Szilágyi Jolán még élt), el is bizonytalaníthatja a (történeti) idő azonosítását.

Ha ebből a perspektívából pillantunk rá a recepció fönt idézett megállapításaira, akkor alkalmasint megmutatkozhatnak azok az interpretációs lépések, melyek némelykor mintha a szükségesnél messzebbre vinnék az értelmezői nyelvet az értelmezett mozgóképtől. Megjelenik-e a filmben a „fokozott munkaverseny”? Ha a történet jelene 1964–1965, a sztahanovista mozgalom referenciaként jöhet-e számításba? (A kórházi vizsgáló falán egyébként a Kádár-korszak címere lóg, Kálmán a lakodalomban az 1960-as évek közepén született slágert énekel.) Az, hogy Kálmán és az „ifik” edzése gyárszerű környezetben zajlik, biztosan azokat „az »ipari« módszereket [szimbolizálja], melyekkel a kommunista államhatalom az élsportolókat előállította”,<sup>16</sup> nem inkább azzal van összefüggésben, hogy a filmben (akárcsak Parti Nagynál) Gizi „konzervos” (a novellában Kálmán a Kinizsi-Húsosokhoz igazol), vagyis élelmiszeripari csapatban versenyez, s hogy a kommunizmus idején sport (pálya) és munka (gyár) összehangolása volt a sportpolitika ideológiai alapvetése? Magyarország sikeressége az olimpiákon elsősorban a „gondosan tervezett kommunista sportológyártási szisztémának volt az eredménye”, ha tekintetbe vesszük, hogy a magyar csapat már 1936-ban, Berlinben a 3. helyen végzett az éremtáblázaton, s olyanokkal lett szintén harmadik 1952-ben Helsinkiben, akikre aligha állt, hogy „ipari módszerekkel” gyártották le őket? Több

---

<sup>16</sup> Vincze, „...akár kinematográfban a szalag-pántlika...” 82.

elemző is említi, hogy a szocialista országok sajátossága volt, hogy a sportolók gyerekkoruktól kezdődően edzésre jártak<sup>17</sup> – a kapitalista országokra (akár manapság is) ez vajon nem igaz? Nincse némi feszültség azon két állítás között, hogy egyfelől a Balatony házaspár sportolóként a pártelithez hasonló egzisztenciális kiváltságokhoz jut,<sup>18</sup> másfelől azért tömnek magukba mindent, mert „Kelet-Európában a szocialista korszakban [...] a szabadság és a társadalmi igazságosság a viszonylag alacsony életszínvonallal párosulva arra vett rá sokakat, hogy kényszeresen tárgyak birtoklására összpontosítsanak”<sup>19</sup>? Kiváltságnak tekinthető-e az, hogy valakiknek 45 kiló vörös kaviárt kell megenniük (és persze kihányniuk) 20 perc alatt? Ez a jelenet (melyet egyébként szemben novellabéli forrásával, amely az olyan vállalkozások paródiájaként olvasható, mint amilyen pl. Schirilla György 1967-es Budapest–Moszkva futása volt,<sup>20</sup> nem a házaspár önkéntessége alapoz meg), nem maga a „felszabadulás” (aminek ünnepi emlékrítusának szánják) radikális tagadása, az alávetettség gyomorforgató performansa?<sup>21</sup> Milyen fogyasztási termékek birtoklására összpontosíthattak azok, akik évtizedekig nem juthattak telefonvonalhoz, autóhoz, ne adj isten egy jobb mosógéphez, vagy akik (ha már Kelet-Európa) hiánygazdaságban éltek le életük nagy részét?<sup>22</sup> Mennyiben tekinthető az étel „szabadságpótléknak”,<sup>23</sup> ha a zabálás a filmben mindhárom szereplőnél (Kálmán, Gizi, Mislényi) addikciónak tűnik, ráadásul előbbi esetében – ahogy az a film harmadik részéből kiderül – olyan erősnek, mely már mozgásképtelenné (a végletekig kiszolgáltatottá) teszi?

Míg *A hullámmó Balatont* olvasva Giziről azt tudjuk meg, hogy „összeállt egy ismerős sütőipari edzővel, és kidisszidáltak New Yorkba. Ilyen mindenféle varietékben lépnek föl, meg állítólag lokálokban, azt hallottam, van egy eléggé sikeres számuk, a Gizi dagasztja a tésztát, ilyen

---

<sup>17</sup> Pl. „Speed eaters are trained from childhood, and offered extensive coaching – as athletes in the socialist countries actually were during the Cold War.” Shaviro, *I m.*, 28.

<sup>18</sup> Successful sportsmen such as Kálmán are rewarded with access to special privileges otherwise only available to the party elite: choice uncrowded vacation spots, rare edible delicacies such as fresh fruit and caviar, and even travel to the West.” *Uo.*, 28.

<sup>19</sup> Strausz, *I. m.*

<sup>20</sup> „A Gizi még eléggé agilis volt, főleg ő forszírozta, hogyhát mozgolódjunk valamit. Bejárt a Nőtanácsba, meg ilyen helyekre, tartott beszámolót az úttörőknek, gálázott munkásórlakodalmakon, és rádumált engemet is. De kellett is valami tényleg, úgyhogy elkezdtünk ilyen felajánlásokat is tenni az asszonnyal, hogy például Pártkongresszus, Novemberhét, meg a Magyarország felszabadulása, ilyesmiket.” Parti Nagy, *I. m.*, 12.

<sup>21</sup> Ivancheva azt állítja, hogy egy hétvégi ház reményében vállalkoznak a produkcióra Balatonyék, valójában a filmben a feleség azért aggódik, mert ha nem sikerül, akkor „ugrott a Szocsi-út”. Más értelmezőket is megcsalja olykor emlékeztetük: Strausz László szerint amikor Gizi félrelép Mislényi Bélával, akkor végig egy nagy darab disznóhúst rág, Vincze Teréz pedig úgy idézi föl a balatoni hajón bemutatott produkciót, hogy evés közben a házaspár népviseletben látható. Valójában természetesen Gizi nem rág semmit, mivel a menyasszonytáncból „szöktették meg”, Béla rág, mint a filmben minden felbukkanása során; Kálmán a hajón csakúgy, mint Parti Nagy-novellájában, ipari munkásnak van öltöztetve.

<sup>22</sup> Nem most volt, de emlékszem rá: az még az 1980-as évek közepén sem volt magától értetődő, hogy egy alföldi nagyközségben-kisvárosban szüleim karácsonyi ajándék gyanánt tudtak volna nekem cipőt vásárolni – ehhez legalább a szomszéd településig kellett (néhányszor) átutazni.

<sup>23</sup> „Since outer freedom cannot be realized (the physical body is not free), the sports-eater internalizes this need, and gobbles everything that is put in front of him. Food becomes a surrogate for independence.” Strausz, *I. m.*

kis cuflákokat formáz, aztán dobja az embernek a szájába, de öt méterről, hatról is”,<sup>24</sup> addig a *Taxidermiában* a Los Angeles-i olimpián az Egyesült Államok sportevő válogatottjának edzőjeként látjuk egy videófelvételen fölbukkanni. Pálfi azzal, hogy a versenyevésből olimpiai versenyszámot „csinál”, a novella leleményesen fölépített parodisztikus-szatirikus hangütésének „célterületét” kitágította. Eltéveszthetetlen ugyanis a különbség: ami Parti Nagynál a szovjet blokk sportága<sup>25</sup> s az USA-ban legfőljebb „vásári” látványosság, az a filmben már azon a nyári játékokon szerepel, amelyet a Szovjetunió és „barátai” többsége bojkottált („bezzeg a románok kimentek” – mondja Kálmán).<sup>26</sup> A fölvétel tanúsága szerint a zabálás óriási csillagos-sávós lobogó előtt zajlik, a szcénában a *Taxidermia* második részét nyitó szpartakiád észak-amerikai „változata” sejlik föl. Ez a rendezői döntés talán éppen nem arra intheti a nézőt, hogy csupán egykor volt térségi állapotok „metaforájaként” értse a „sportevészetet”, inkább arra ösztökélheti, hogy annak elemeiben, pl. eredménycentrikusságában, rekordmániájában, a normalitás határát folytonosan viszonylagosító teljesítményeiben, a test sanyargatásának extrém gyakorlataiban, a civil életben helyét nem találó egykori bajnok „sérülékenységében” a modern sport globálisan elterjedt praxisának árnyképeit lássa meg.

*A szöveg létrejöttét a Magyar Tudományos Akadémia Bolyai János Kutatói Ösztöndíja támogatta.*

---

<sup>24</sup> Parti Nagy, *I. m.*, 16.

<sup>25</sup> „a bolgárok meg a szovjetek vittek mindent”; „az Igor Voksztozonov 3.21-gyel lett Európa-bajnok Szófiában hatvankilencben”; „keresztmetszettel nálunk akkor még nem operáltak, csak Halléban meg Leningrádban”; Parti Nagy, *Uo.*, 9–10.

<sup>26</sup> Növényi Norbertnek a gyermekek edzőjeként való szerepeltetése nem csak azért telitalálat, mert az egykori küzdősportoló fölöttébb meggyőzően alakítja szerepét, de azért is, mert ő épp azon a moszkvai olimpián nyert aranyérmet, mely csonkaságában a Los Angeles-i játékok hidegháborús párja volt.